

Robert F. WITTKAMP: *Altjapanische Erinnerungsdichtung: Landschaft, Schrift und kulturelles Gedächtnis im Man'yōshū* (萬葉集), Würzburg: Ergon 2014 (Beiträge zur kulturwissenschaftlichen Süd- und Ostasienforschung. Herausgegeben von Franziska EHMCKE und Andreas NIEHAUS; Band 5,1 und 5,2). 780 Seiten in 2 Bänden. ISBN 978-3-95650-009-1. € 98,-

Judit Árokay, Heidelberg

Die in der Reihe “Beiträge zur kulturwissenschaftlichen Süd- und Ostasienforschung” erschienene Monographie in zwei Bänden zur Dichtung des *Man'yōshū* ist eine thematische Bereicherung für die deutschsprachige Japanologie, blieb doch die Dichtung des japanischen Altertums seit vielen Jahrzehnten in Deutschland weitgehend unbeachtet. Während noch um die Wende zum 20. Jahrhundert Karl Florenz intensiv zum *Man'yōshū* geforscht und wohl auch eine Gesamtübersetzung angefertigt hatte, blieb das Terrain seitdem der englisch- und französischsprachigen Forschung sowie Übersetzern überlassen.¹ Das japanische Altertum als Epoche wird in Deutschland seit Jahren vernachlässigt, wenn man von einigen rühmlichen Arbeiten wie denen des 2014 verstorbenen Hans Adalbert Dettmer zum Rechtswesen der Nara-Zeit, Sven Osterkamps Dissertation zum altjapanischen Schriftsystem oder von Klaus Antonis Opus magnum, der Übersetzung und Kommentierung des *Kojiki*, absieht.² Daher muss es umso mehr freuen, dass nun das *Man'yōshū* aus literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive in den Blick kommt und

1 Hinweise auf Florenz' *Man'yōshū*-Übersetzung gibt es u.a. von J.L. Pierson sowie von Inoue Tetsujirō. Nachdem das druckfertige Manuskript bei Florenz' Heimreise nach Deutschland im Jahre 1914 verlorengegangen war, versuchte er das Werk erneut zu übertragen, konnte diese Arbeit aber bis zu seinem Tod 1939 nicht mehr beenden. 1943 gingen dann seine nachgelassenen Manuskripte beim Luftangriff auf Hamburg endgültig verloren. SATO Masako: *Karl Florenz in Japan. Auf den Spuren einer vergessenen Quelle der modernen japanischen Geistesgeschichte und Poetik*, Hamburg: MOAG (Band 124) 1995: 46–47.

2 Hans Adalbert DETTMER: *Der Yōrō-Kodex*, 4 Bände, Wiesbaden: Harrassowitz 2009–15; Sven OSTERKAMP: *Nicht-monosyllabische Phonogramme im Altjapanischen. Kritische Bestandsaufnahme, Auswertung und Systematisierung der Fälle vom Typ ongana*, Wiesbaden: Harrassowitz 2011; Klaus ANTONI (Übers.): *Kojiki – Aufzeichnung alter Begebenheiten*. Aus dem Altjapan. und Chin. übers. und kommentiert, Berlin: Verlag der Weltreligionen 2012.

sich eine umfangreiche Studie einem wichtigen Aspekt der frühen Geschichte der Dichtung, der altjapanischen Erinnerungsdichtung widmet.

Die Arbeit von Robert Wittkamp gliedert sich in zwei Teile: In Band eins, „Prolegomenon: Landschaft im Werden der Waka-Dichtung“, steht die Entwicklung der *waka*-Dichtung von ihren Anfängen im Lied im Vordergrund, während sich Band zwei unter dem Titel „Schriftspiele und Erinnerungsdichtung“ in aller Ausführlichkeit der Vorstellung des Werkes, den benutzten Schriftarten, den Schriftspielen sowie den die Erinnerung thematisierenden Gedichten widmet. Das Interesse des Verfassers am Thema ist durch den im deutschen Sprachgebiet in den 90er Jahren durch Jan Assmann ausgelösten Paradigmenwechsel hin zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung motiviert. Verbindendes Thema für die beiden Bände, die in ihrer Fragestellung recht unterschiedlich sind, ist die Dichtung des *Man'yōshū* und das kulturelle Gedächtnis: Das *Man'yōshū* dient dabei dem Autor als Ausgangspunkt für die Entschlüsselung einer „japanischen Identität“ (Zitatzeichen im Original) und als Schlüssel zum Verständnis der *waka*-Dichtung und damit der japanischen Literatur und Kultur. (Bd. I/17–18) Die japanische Forschung hätte bislang dieses große Thema nicht entdeckt, wenngleich es an Hinweisen auf einzelne poetische Motive des Erinnerns und des Gedächtnisses in philologisch ausgerichteten Arbeiten nicht mangle. Die schier unüberblickbare Menge der Sekundärliteratur zu diesem großen Werk ist wohl mit ein Grund dafür, dass sich die ausländische Forschung kaum an seine Interpretation wagt. Mit einer bestimmten Fragestellung jedoch ist es, wie der Verfasser zeigt, durchaus möglich, der hoch differenzierten Forschung Ergänzungen hinzuzufügen, auch wenn das japanische Fachpublikum die hier in deutscher Sprache präsentierten Ergebnisse leider kaum zur Kenntnis nehmen (können) wird. Daher soll also unser Augenmerk auf die Frage gerichtet sein, welche Erkenntnisse diese Arbeit für das deutschsprachige Lesepublikum birgt.

Der erste Band, der mit etwa 270 Seiten halb so umfangreich ist wie der zweite, orientiert sich an der japanischen Sekundärliteratur, um den Übergang vom Volkslied zum *Man'yōshū*, die Differenzen zwischen der mündlichen, häufig im rituellen Kontext produzierten und rezipierten Dichtung vor dem 7. Jahrhundert und der im *Man'yōshū* durch Schrift fixierten und daher von der performativen Situation losgelösten Dichtung zu beschreiben. Dabei gibt der Verfasser neben einer umfangreichen „Darstellung der relevanten Forschung“ in jedem Kapitel erneut ausführlich Standpunkte der japanischen Forschung wieder, so dass Band I eine Zusammenschau der literaturwissenschaftlich relevanten japanischen Fachliteratur ist, die aus der Perspektive der Landschafts- und Erinnerungsdichtung ausgewertet wird. Das *Man'yōshū* sei das

Kind einer Identitätskrise in der japanischen Geschichte, das zu einer nachhaltigen Transformation der Erinnerungskulturen geführt hätte, (I/15) und gleichzeitig ein Werk, das sich im Gegensatz zum *Kokin wakashū*, dem eine relativ konstante Verehrung beschieden war, an Wendepunkten in der japanischen Kulturgeschichte einer “leidenschaftlichen” Rezeption erfreute. Hauptargument des ersten Teils ist, dass zur Überwindung von Identitätskrisen intensiv auf Landschaft zurückgegriffen worden sei, was für die gesamte Geschichte Japans gelte (S. 15), sie sei für “die Erzeugung und Aufrechterhaltung von kultureller Kohärenz und Identität” zentral gewesen, die *waka*-Literatur sei daher mit Landschaft, die “jedoch ohne Zweifel älter” sei als diese, untrennbar verbunden. (I/42) Unter Landschaft wird hier etwas verstanden, was bei japanischen Autoren unter dem Namen Natur 自然 (*shizen*), Landschaft 風景 (*fūkei*), Landschaftselemente 風景物、景物 (*fūkeibutsu*, *keibutsu*), Landschaftsdarstellung 叙景 (*jokei*) verhandelt wird, und damit wohl einen Großteil der *Man’yōshū*-Gedichte abdeckt, denn irgendein Element der Außenwelt, und sei es ein Kuckuck, eine Wolke oder der Name eines Ortes, taucht doch in so gut wie jedem Gedicht auf. Der Begriff wird aber noch ausgeweitet: “Die Jahreszeiten wiederum werden in der vorliegenden Arbeit als eine besondere Form der Landschaft aufgefasst – man kann sogar noch weiter gehen und behaupten, dass Landschaft und Jahreszeiten – und Waka – nahezu synonyme Begriffe sind; im Fall der Waka-Dichtung bestehen daran keine Zweifel.” (I/16) Eine solche Definition, die nichts mehr ausschließt, sondern *waka* an sich mit Landschaft[sbeschreibung] gleichsetzt, führt zu einem Verlust der analytischen Möglichkeiten bzw. weitet die Frage in anthropologische Dimensionen aus, die dann aber nicht weiter verfolgt werden, denn dem Verfasser geht es explizit nicht um Fragen der *waka*-Herkunft 和歌起源論 (*waka kigenron*) oder Entstehungstheorien 発生論 (*hassei-ron*). (I/53) In diesem Lichte erscheint die Zurückhaltung der japanischen Literaturforschung, die sich bisher einer so globalen Fragestellung verweigert hat und sich der Natur oder der Landschaft aus enger definierten Blickwinkeln nähert, durchaus plausibel.

Neben der Landschaft gilt die Aufmerksamkeit des Verfassers den “alten Volksliedern” (*kayō*), die sich neben dem *Kojiki* und *Nihonshoki* insbesondere in den ersten zwei Bänden des zwanzigbändigen *Man’yōshū* finden, sowie dem Übergang zum *waka* im *Man’yōshū*. In der umfangreichen Auslese der japanischen Sekundärliteratur werden Themen wie “Das Symbol des Alltags”, “Wortwiederholung im Volkslied”, “Die Landschaft der inneren Vorstellung”, “Schilderungen der Götterwanderungen” etc. aus der Perspektive einzelner japanischer *Man’yōshū*-Forscher vorgestellt, woraus sich die Grundmotive der Volksdichtung, ihre thematischen und rhetorischen Schwerpunkte im Wandel

der Zeit, aber auch verschiedene rituelle Praktiken, bei denen gemeinsam gesungen / gedichtet wurde, sowie Bezüge zum Mythos im frühen Lied erschließen lassen. Diese Kurzdarstellungen vermitteln ein lebendiges Bild von der japanischen Forschung und beschreiben die Charakteristika des Volksliedes, ihren Ursprung aus den rituellen Kontexten und ihren Bezug zur Natur. Für alle, die sich nicht als *Man'yōshū*-Spezialisten verstehen, bringt das eine außergewöhnlich ausführliche Einführung in den Stand der Forschung, hat allerdings den Nachteil, dass der rote Faden der Argumentation an manchen Stellen verloren geht, da doch jeder der vorgestellten Autoren seinen eigenen Zugriff auf das Thema hat.

Problematisch im Kontext von "Volkslied" ist das Fehlen einer Definition, die unterschiedliche deutsche und japanische Begriffe kontrastiv in Beziehung setzt. Das "sog. Volkslied" – teils in Anführungszeichen, teils ohne, mal mit sog., mal ohne – steht den japanischen Wörtern *kayō* 歌謡 und *min'yō* 民謡 gegenüber und wird variiert als "alte Volkslieder" (*kayō*), besonders erklärungsbedürftig "Hof-Volkslied" 宮廷歌謡 (*kyūtei kayō*), "altertümliches Volkslied" 古代民謡 (*kodai min'yō*). Bei einem so sensiblen Thema, bei dem die moderne Konstruktion des japanischen Volksliedes in der Meiji-Zeit und der Einfluss dieser Konstruktion bis heute so ausführlich diskutiert und die Begriffe für die *Man'yōshū*-Dichtung so umstritten sind, sollten die deutschen Vokabeln etwas behutsamer eingesetzt werden. An diesem Punkt erweist sich die Vorgehensweise des Verfassers als problematisch, der japanischen Literaturgeschichtsschreibung, die den Begriff *kayō* seit jeher in seiner Mehrdeutigkeit benutzt, zu folgen und generell als Volkslied zu übersetzen. Denn die meisten dieser *kayō* stammen weder vom Volk, noch handelt es sich um Lieder, sondern um Gedichte, die am kaiserlichen Hof entstanden oder zumindest redigiert wurden, wie u.a. in einem Exkurs zur japanischen Forschung zum Volkslied des Altertums (I/44–52) ausgeführt wird. Die durchgängige Benutzung des Wortes Volkslied irritiert jedoch, denn sie beraubt die Argumentation ihrer Prägnanz.

Auf die "Darstellung der relevanten Forschung" folgen kürzere Kapitel zu den Gedichten der "Landesschau und -lobpreisung" sowie zu "Ritual, kulturelles Gedächtnis und Schichten der Erinnerung". Im letzteren werden theoretische Ansätze der Kulturwissenschaften und weitere Einzelheiten aus der eher philologisch ausgerichteten japanischen Forschung diskutiert und teils aufeinander bezogen. In diesem Kapitel kann man sich an manchen Stellen des Eindrucks nicht erwehren, dass theoretische Ansätze wenig stringent angewendet werden und die Ebene der Argumentation sprunghaft wechselt. So weist der Verfasser mit Jan Assmann darauf hin, dass die Wiederholung in dem Maße zurücktritt, wie die rituelle Kohärenz in eine textuelle übergeht.

Direkt im Anschluss an diese Beobachtung, die unser Autor teilt, heißt es aber: “Die Waka-Landschaft selbst jedoch will alles andere als Zurücktreten [sic]. Als konstituierender Bestandteil wird sie in die textuelle Kohärenz der Waka-Dichtung überführt, kontinuiert und repetiert. Durch veränderte Sozialstrukturen, durch neue Wahrnehmungsformen der Beamten auf Reisen etc. sowie durch verschiedene Medien wie Garten und besonders Schrift widerfährt der Landschaft allerdings eine enorme Ausdifferenzierung.” (I/115) Es ist nicht verständlich, warum die “Waka-Landschaft” zurücktreten sollte, ist sie doch gerade dabei, sich als Topos innerhalb der sich entfaltenden poetischen Tradition zu etablieren. Sinnvoll wäre es gewesen, beim Thema Wiederholung die beiden Ebenen, d.h. Wiederholung im Sinne eines konstituierenden Elements des Rituals oder auch einzelner Texte (synchron) und im Sinne einer kulturellen, literarischen Tradition (was evtl. auch als Intertextualität zu beschreiben wäre) über die Jahrhunderte (diachron) zu differenzieren, sonst weiß man nicht mehr, in welcher Bedeutung Wiederholung überhaupt eingesetzt wird, geschweige denn, was das Wort Ritual jeweils zu bedeuten hat.

Ein weiteres Beispiel ist der Umgang mit der Metapher “Kultur als Text”, die als “Gewebe kultureller Objektivationen” erklärt und konkret mit Fäden, Maschen, Mustern und losen Fäden exemplifiziert wird. (I/110) Eigentlich läuft dieser Ansatz den Bemühungen des Verfassers, mit der Schrift die Materialität der *Man’yōshū*-Dichtung hervorzuheben, diametral entgegen, denn die Medialitätsforschung, u.a. die an einigen Stellen zitierte Philosophin Sybille Krämer, weist doch gerade darauf hin, dass die Beschreibung von Kultur als Text nicht hinreichend ist, weil sie die Medialität kultureller Artefakte durch ihre Fixierung auf Hermeneutik aus dem Blick verliert. Die Medialitätsforschung versteht sich doch gerade als Abkehr vom Paradigma “Kultur als Text”. Gänzlich unbestimmt wird der Bezug zum Paradigma “Kultur als Text” in einer Fußnote, in der angedeutet wird, die japanische (bzw. chinesische) Metapher Kett- und Schussfaden 経緯 (*kei*) sei vergleichbar mit oder reflektiere ein ähnliches Bewusstsein wie der Diskurs über “Kultur als Text”. (I/Fußnote 238) Solche logischen Sprünge zwischen hochtheoretischen Ansprüchen und sehr konkreten Beispielen erschweren zuweilen das Verständnis dieses Kapitels.³

3 An anderer Stelle bleibt der Hinweis auf Krämers performanztheoretisch ausgerichtete Kritik an der Hermeneutik so kryptisch, dass man sich fragt, was gemeint sein könnte, aber auch, was mit dem verkappten Zitat in diesem Zusammenhang gewonnen ist: “Im medienwissenschaftlichen Kontext sind die Reflexionen im *Kojiki*-Vorwort bezüglich der *kun*-Lesung jedoch auch als Reflexionen der von Sybille Krämer so genannten ‘Zwei-Welten-

Im Anschluss wird erneut in Form von Zusammenfassungen und kritischer Auswertung japanischer Fachliteratur der Übergang “Vom Volkslied zur Waka-Dichtung” diskutiert, und zum Schluss werden die verschiedenen Ansätze und Interpretationen tabellarisch zusammengefasst. (I/173–174) Hauptbezugspunkte sind dabei neben dem Umgang mit Landschaft der Wandel und die Festigung der Jahreszeitenmotivik, Kollektivität versus Individualität, die Loslösung des Gedichts von Gesang und Tanz, Festigung der Form. Statt der Alltagslandschaft gewinnen ideelle Symbole eine größere Bedeutung, die direkt erfahrene Natur hält Einzug in die Dichtung, Natur wird zum ästhetischen Anschauungsobjekt. Ausführungen zur Jahreszeitendichtung, zu den für das *Man'yōshū* typischen rhetorischen Mustern wie *makura kotoba* 枕詞 (Kopfkissenwort, epitheton ornans), *jokotoba* 序詞 (“gedichtimmanentes Vorwort”, langes, sich über bis zu 17 oder 24 Moren erstreckendes *makura kotoba*) und spezielle Verfahren zur Darstellung der Landschaft wie die *kibutsu chinshi* 奇物陳思 (Gefühlsausdruck anhand von Dingen) oder *eibutsu* 詠物 (Gedichte über Dinge) sowie *jokei*-Dichtung 叙景 (Landschaftsbeschreibung) beschließen Band I.

Während das Hauptthema des ersten Teils die “Herkunft der Landschaft in der Waka-Dichtung” war, wird dieses in Band zwei zugunsten des Gedächtnisparadigmas aufgegeben, wie der Verfasser bereits im Vorwort ankündigt. Es erfolgt eine Abkehr vom ursprünglichen Thema Landschaft hin zur Betrachtung der Schrift und zum Gedächtnisparadigma, das “in der Auseinandersetzung mit der Funktion und Entwicklung der Schrift immer stärker in den Fokus [gerückt war]” (I/20). Nach einer ausführlichen Einleitung zum *Man'yōshū*, die, angefangen bei der Lesung und Bedeutung des Titels, diverse, teils konkurrierende Theorien zur Entstehung, die Entstehungsphasen, die Umstände der Kompilation durch Ōtomo no Yakamochi, den Aufbau und die Inhalte der einzelnen Schriftrollen (*maki*) überblicksartig thematisiert, kommen wir zu einer Einführung in die Geschichte der Schrift, in die Notationsstile und die graphischen Aspekte. Die Schriftgeschichte greift bis auf die Übernahme der Schrift aus China bzw. Korea zurück, das Hauptgewicht liegt aber im Bereich der Zeichenverwendung und der Notationsstile. Auch hier orientiert sich

Ontologie’ zu sehen. Krämer beschreibt damit die ‘weitverbreitete Einstellung, daß das, worauf es ankomme, ‘hinter den sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen liege’. (2002: 325) Es geht also nicht nur um *kanji*, sondern um Schrift.” (II/92) Falls dem Autor der Zusammenhang mit der Performanztheorie, der Kritik an der Hermeneutik und der Idee der Spur, die Krämer entwickelt, ernst gewesen wäre, dann hätte er diesen kryptischen Verweis argumentativ auflösen müssen, so bleibt er auf der Ebene des name-dropping.

der Autor an japanischsprachiger Literatur⁴, aber u.a. auch an David B. Lurie und Thomas LaMarre⁵, wenn er die Details des bedeutungs- und lautwertigen Einsatzes von chinesischen Schriftzeichen anhand von Beispielen diskutiert. Relevant für den Hauptteil ist dabei die Darstellung der kreativen Potenziale der Schrift, die es erlauben, bei eigentlich lautwertig, d.h. als *man'yōgana* eingesetzten Zeichen die Semantik mit ins Spiel zu bringen: Dies führt nicht nur zu den bekannten Schriftspielen nach dem Rebusprinzip (wie z.B. 十六 für *shishi* “Wild” abgeleitet von $4 \times 4 = 16$), deren Einsatzbereich ja äußerst beschränkt ist, sondern zu der Möglichkeit, einzelne Lautsilben mit bedeutungsträchtigen Schriftzeichen zu hinterlegen und dadurch in den Gedichten eine weitere semantische Ebene zu eröffnen oder eine vorhandene Ebene zu unterstreichen. Beim Entschlüsseln der Gedichte sind auch die Augen gefordert, denn die lautliche Form macht, wie auch LaMarre hervorhebt, nur einen Teil des Gedichtes aus. (LAMARRE 2000: 48f.) Ein sprechendes Beispiel ist das Verb *omofu* ‘denken an / sich erinnern an / sich sehnen nach’, das üblicherweise mit dem Logogramm 思 wiedergegeben wird, aber auch weitere bedeutungsmäßig verwandte Varianten wie 念 oder 憶 kennt. Wenn dieses Wort mit Silbenzeichen wiedergegeben wird, die auf das Vergessen anspielen, so entsteht ein semantisches Spiel, das zu übersehen zwar nicht sinnentstellend ist, aber die Deutung des Gedichtes zumindest um eine Facette bringt. Das Gedicht Nr. 866 notiert die Silbe *mo* mit dem Zeichen für Vergessen 忘 in der Silbenkette *o-mo-ho-yu* 於忘方由 und erzeugt damit eine Paradoxie, die den Erinnerungsbezug verdichtet und hervorhebt. (II/248)

Darin liegt nun die wichtige Aussage des zweiten Bandes, dass bei der Untersuchung von *Man'yōshū*-Gedichten, die Schriftform nicht vernachlässigt werden darf, denn sie kann der Deutung wichtige Aspekte hinzufügen. Dabei will der Verfasser keiner “wilden Semiose” das Wort reden und hält ebenso fest, dass sich die Beispiele nicht auf vermutete intentional gesetzte Schriftzeichenverwendung beziehen, sondern die Möglichkeit der Wahrnehmung durch den Rezipienten vor Augen halten (II/250). Diese Überlegungen werden also im Hauptteil auf die Erinnerungsdichtung im *Man'yōshū* angewandt, d.h. auf

4 Insbesondere an INUKAI Takashi: *Kanji o kainarasu Nihongo no seiritsu*, Jinbun Shokan 2008; KONOSHI Takamitsu: *Kanji tekisuto toshite no Kojiki*, Tōkyō Daigaku Shuppankai 2007; INAOKA Kōji: *Man'yōshū hikkei*, Gakutōsha 1991 (Erstauflage 1981).

5 David B. LURIE: *Realms of Literacy – Early Japan and the History of Writing*, Cambridge (Massachusetts) und London: Harvard University Press 2011; Thomas LAMARRE: *Uncovering Heian Japan. An Archeology of Sensation and Inscription*, Durham and London: Duke University Press 2000.

Gedichte, die das Erinnern, Vergessen, Liebe und Sehnsucht thematisieren und dies durch einzelne “mnemo-noetische” Verbphrasen zum Ausdruck bringen. Obwohl nun das Adjektiv “noetisch” auf einen erkenntnistheoretischen Zusammenhang verweisen würde, wird dieser Gedanke nicht weiter verfolgt, sondern es geht im Folgenden um eine kleine Auswahl von häufig benutzten Verben, die mit Erinnern und in der einen oder anderen Form mit “Denken an” in Verbindung stehen: *kofu* (sehnstüchtig denken an), *wasuru* (vergessen), *omofu* (denken an, lieben) und das “quasisynonyme” *shinofu* (II/189). Der teils große Bedeutungsumfang der Verben wird anhand von Gedichtbeispielen, die in *kanji*, in Umschrift und in einer sehr textnahen Übersetzung präsentiert werden, bis ins Detail vorgestellt: *Kofu* ist dabei in zwei und zusätzlich in den Abschnitt “Exkurs: *kofu* und Magie (Tada Kazuomi 1)”, *omofu* in drei Abteilungen untergliedert. Diese Unterteilung suggeriert eine thematische Gliederung, die sich dem Leser gleichwohl nicht erschließt: Es handelt sich um einzelne Gedichtbeispiele, deren Vokabeln, Kontext in der Sammlung, Bedeutung und Notation genauestens untersucht werden. Die Schriftverwendung variiert in den einzelnen Bänden des *Man’yōshū* bekanntlich stark, und so haben wir es mit entsprechend vielfältigen Notationen für die einzelnen Verben zu tun. Da die Auswahl der Beispiele nicht der Bandeinteilung und somit keiner chronologischen oder gedichtthematischen Ordnung, sondern der Logik der Erinnerungsvokabeln folgt, erfordert es vom Verfasser erheblichen Aufwand, die Zeichenverwendung konsequent zu beschreiben und zu begründen.

Nach dieser Engführung auf die Verben des Erinnerns wendet sich die Arbeit erneut der Landschaft bzw. einzelnen Landschaftselementen zu wie Wolken, Bäumen, Gartenelementen und weißen Wellen, um zu zeigen, “wie Erinnern und Vergessen die Landschaftsdarstellung in ihre Dienste ziehen.” (I/22) Darauf folgt ein Abschnitt zu Gärten der Erinnerung, und den Schluss des zweiten Bandes bildet die Vorstellung von zehn Gedichten Ōtomo no Yakamochis. Statt der thematischen Einordnung, die das Buch bis zu diesem Punkt prägt, haben wir es mit der Aneinanderreihung von Gedichten zu tun, die sich mit “Schriftspiel und Erinnerung bei Yakamochi” beschäftigen, aber nicht weiter eingebunden sind. Völlig unvermittelt, ohne eine Zusammenfassung oder Konklusion, endet das Buch mit diesen Analysen.

Für Band I hatte der Verfasser selbst darauf hingewiesen, dass “[d]er erste, sich der Herkunft der Landschaft in der Waka-Dichtung widmende Teil daher als nicht abgeschlossen gelten [kann]” (I/20). Dies gilt aber auch für Band II, denn als Leser bleibt man nach dem abrupten Schluss nicht nur in Zweifel darüber, was der Verfasser selbst als Ergebnis seiner umfangreichen Studie sehen will, sondern auch mit dem Eindruck zurück, dass hier einzelne Artikel zu

einem Buch, nicht jedoch zu einer Einheit zusammengefügt wurden. Dass einige Abschnitte in Teilen bereits vorveröffentlicht wurden, erfahren wir zwar gleich am Anfang der Arbeit (I/22), unerwähnt bleibt aber eine wichtige Publikation, der 2009 herausgegebene Band *Erinnerungsgeflechte: Text, Bild, Stimme, Körper – Medien des kulturellen Gedächtnisses im vormodernen Japan*, in dem drei Beiträge des Verfassers enthalten sind, die offensichtlich das Rückgrat bilden für Band II der vorliegenden Publikation: Die Einleitung “Japanische Literatur und andere Medien des kulturellen Gedächtnisses im vormodernen Japan” skizziert grob die Idee, “Erinnerungsdichtung im *Man’yōshū* – Schriftspiele mit mnemo-noetischen Verbphrasen” (S. 198–240) bildet hier das Gerüst für das umfangreiche Kapitel 3.2 (hier: II/167–320), während der mit Anna Ananieva zusammen verfasste Beitrag “Gärten der Erinnerung im *Man’yōshū*” einige der Themen und Motive von Kap. 3.5 “Gärten der Erinnerung” vorwegnimmt. Nun wurden für Band II nicht nur weitere Texte wie die Einführung in die Geschichte des *Man’yōshū* und der Schrift, sondern auch eine ganze Reihe von Beispielen in den Hauptteil eingearbeitet.

Die Frage ist, in welchem Sinne dieses zweibändige Werk also über die diversen Vorarbeiten, in denen die Grundgedanken bereits formuliert waren und viele der Beispiele vorgestellt wurden, hinausgeht. Insgesamt beeindruckt an dieser Arbeit die große Belesenheit des Autors sowohl in der japanischen Literaturgeschichte wie in der europäisch-amerikanischen Literatur- und Kulturtheorie. Allerdings ist so viel Sekundärliteratur zu so vielen Einzelthemen eingebaut, dass man den roten Faden und die eigene Meinung des Autors zu vermissen beginnt. Eine größere argumentative Stringenz wäre zu erreichen gewesen durch Verzicht auf unzählige Nebenaspekte, die von den zu Anfang formulierten Forschungsfragen ablenken. Bei einem so umfangreichen und vor allem materialreichen Buch ist es schwierig, ein allgemeines Urteil zu formulieren. Daher sollen im folgenden einige Probleme herausgegriffen und an diesen Beispielen die Vorgehensweise des Autors demonstriert werden.

Wie der Titel der beiden Bände sagt, geht es dem Verfasser zentral um Erinnerung und kulturelles Gedächtnis, wobei im ersten Teil im Anschluss an Jan Assmann das Thema kulturelles Gedächtnis und dessen Medien wie die lyrische Form *waka*, Landschaft oder Schrift thematisiert werden. Im zweiten Teil geht es dann ganz konkret um Erinnerungsdichtung, d.h. um Gedichte, die das Erinnern oder Vergessen zum Thema haben bzw. solche, die sich, sei es thematisch oder durch ihre Notation, auf das Motiv Erinnerung / Vergessen beziehen lassen. Hier haben wir es mit zwei unterschiedlichen Ebenen zu tun, die nicht explizit aufeinander bezogen werden, sondern assoziativ nebeneinander stehen. Eine gewisse Unsicherheit, in welchem Sinne die Vokabeln Gedäch-

nis, Erinnerung, Erinnerungskultur(en) benutzt werden, durchwirkt daher den ganzen Text und erschwert an manchen Stellen das Verständnis. So wird die Deutung des Begriffs “Erinnerungskulturen” durch einen Satz wie den folgenden nicht eben erleichtert: “[...] lässt sich der h-Konsonant bei Bedarf auch einfach ‘überlesen’, so wie es letztendlich japanische Erinnerungskulturen ebenfalls machen”. (I/27)

Eine weitere Ungenauigkeit ist beim Begriff Medium zu konstatieren: Schrift ist genauso Medium wie *waka* (“Waka und Schrift sind Medien und als solche ist ihnen eine Medialität eigen” I/109)⁶, dabei hätte man gern genauer unterschieden, in welchem Sinne das eine und das andere ein Medium ist, gerade weil sich die Arbeit mit der Herausbildung des *waka* im Medium der Schrift und den diversen Veränderungen, die die Einführung der Schrift für die Lyrik und insbesondere den Umgang mit der Landschaft mit sich bringt, beschäftigt.

Um aber auf eine zentrale Fragestellung des Werkes zu kommen: Wie erklärt der Verfasser das Zusammenspiel der semantischen Ebenen von sprachlicher Aussage und schriftlicher Notation in den Gedichten. Es ist klar, dass sowohl bei *kungana* als auch bei *ongana* die semantische Seite der Schriftzeichen mobilisierbar ist: So ist in einem Gedicht der Ōtomo no Sakanoue no Iratsume (MYS 1500) *natsu no no no / shigemi ni sakeru* 夏野之繁見丹開有 “als ‘Lautzeichen’ 見 *mi* eingesetzt, was in seiner semantischen Valenz ‘sehen’ bedeutet. In diesem Fall ist somit nicht nur das Sehen des lyrischen Ichs als Betrachter impliziert, sondern explizit – wenn auch ‘versteckt’ oder ‘indirekt’ – als ‘ich sehe’ denotiert.” (I/236) Man fragt sich unwillkürlich, ob solch eine Auslegung in jedem Fall plausibel gemacht werden kann, ob die Schriftkonventionen solche Interpretationen zulassen. Es wären ja durchaus andere Deutungen denkbar, die die Häufigkeit der verschiedenen *man’yōgana* in den einzelnen Bänden des *Man’yōshū*, lautliche Faktoren wie die vormalige, zu Zeiten des *Man’yōshū* vielleicht schon obsolekte Unterscheidung von *kō*- und *otsu*-Silben oder die ästhetische Konventionen der Kalligraphie berücksichtigen. Die Idee, der Schrift größere Beachtung zu schenken, ist auf jeden Fall anregend und kann zur Interpretation einzelner Gedichte eindeutig beitragen.

6 Interessanterweise folgt auch hier ein Zitat von Sybille Krämer zum Thema Medien und Medialität, das weiterzudenken gelohnt hätte, denn es verweist gerade auf die Unterscheidungsmöglichkeiten, die Medien eröffnen oder, im Gegenteil, verhindern. Dies wäre ein möglicher Punkt gewesen, um über die unterschiedliche Medialität von *waka*-Dichtung und Schrift nachzudenken, der Verfasser lässt das Zitat aber unkommentiert stehen. (I/109)

Der Text liefert gleichzeitig auch Beispiele, wie die Fokussierung auf das Motiv Erinnerung zu falschen Deutungen und Übersetzungen führen kann. Einige Beispiele seien hier genannt:

“Das Erinnern vergessen” für *omohi wasururu* (MYS 914) (II/272) klingt etwas bemüht, handelt es sich doch um einen auch später noch gebräuchlichen Terminus für “vergessen”. Es ist nicht klar, warum *omoi* hier als Nomen und nicht als Verb in der Verbindungsform (*ren'yōkei*) übersetzt wird etwa mit: “an sie zu denken vergesse ich zu keiner Stunde, an keinem Tag”.

Auch die Übersetzung des Ausdrucks *omoitayu* mit “hab alles vergessen” (MYS 3686) scheint durch die Fokussierung auf das Gedächtnisvokabular bedingt zu sein:

tabi nareba omohi-taete mo arisure do ihe ni aru imo shi omohi-ganashi mo

Bin ich auf Reisen / Und hab’ alles vergessen / Wenn es auch so ist – / An
meine Weiber zu Haus’ / Denke ich, bin ganz traurig (II/236)

Die deutsche Version ergibt so kaum einen Sinn. Versteht man *omoitayu* hingegen als “alles aufgeben”, wie in Wörterbüchern ausgewiesen, dann kann man sich in den Gesandten, der in den 730er Jahren übrigens im fernen Silla Dienst leistet und nicht einfach umherreist, besser hineinversetzen. Ein Übersetzungsvorschlag (in Prosa) wäre:

Auf der Reise (oder: Fern der Heimat) hatte ich schon alles aufgegeben, doch mit Sorge und Trauer erfüllt mich der Gedanke an meine Frau zuhause.

Die zweite Problemstelle ist der Ausdruck “Weiber”: Hier wurde “mit einem Augenzwinkern” der Versuch gemacht, die in der letzten Zeile des Gedichtes verwendeten *kungana* für *mo* – in die Übersetzung einzubeziehen und nicht nur die Frau (*imo*), sondern die Mutter mit zu bedenken. Über die Verwendung der Alternativen 毛 und 母 (*mo*) wird behauptet, dass zumindest in diesem Fall ein Zusammenhang zur Bedeutung bestehen muss, die Probe für die weiteren fünf Belegstellen aus Band 15 des *Man'yōshū* wird allerdings nicht gemacht. Verworfen wird hingegen Vovins Vermutung, dass es sich hier um ursprünglich unterschiedliche *mo*-Silben (*kō* / *otsu*) oder zumindest um die Erinnerung an solche handeln könnte.⁷ Beweisen lässt sich wohl weder das eine noch das andere, aber dies wäre auf jeden Fall ein Beispiel, bei dem man sich des Eindrucks der “wilden Semiose” nicht erwehren kann.

7 Alexander VOVIN: *Man'yōshū. Book 15*, Folkstone: Global Oriental 2009.

Zu den Themen, denen lange Ausführungen gewidmet sind, obwohl sie zu den Kernfragen der Arbeit kaum beitragen, gehört u.a. auch die Frage der in der Arbeit verwendeten Umschrift. Der Autor orientiert sich an der japanischen *kana*-Umschrift, die in modernen Ausgaben des *Man'yōshū* Verwendung findet. Er verwendet also die lateinische Umschrift der sogenannten historischen *kana*-Orthographie (*rekishiteki kanazukai*), einer in der Edo-Zeit entwickelten pseudo-historischen (da in Teilen heian-zeitliche Lautstandards konservierenden) Lautschrift, die in Bezug auf das *Man'yōshū* völlig unhistorisch ist, aber den großen Vorteil hat, dass man als moderner Leser, der ab und zu mit historischen Texten in Berührung gekommen ist, die Lesung der Gedichte und damit ihren Sinn mühelos erschließen kann. Diese Vorgehensweise lässt sich durch das Erkenntnisinteresse des Autors begründen, der weder eine philologische noch eine linguistische Analyse anstrebt, sondern an der Schrift sowie den Schriftspielen im Text und nicht an der Lautlichkeit der Dichtung interessiert ist. Das Prinzip für die Umschrift erklärt der Verfasser in diesem Sinne mit seinem Fokus auf die Schrift: Die einzelnen Schriftzeichen im Text müssen in der Transkription erkennbar bleiben, damit die benutzten *man'yōgana* und die daran geknüpften Schriftspiele nachvollziehbar bleiben. (I/27)⁸

Trotzdem lassen sich Zweifel an der Angemessenheit dieser Vorgehensweise nicht ausräumen, denn zwischen der Umschrift in *kana* oder in *rōmaji* besteht ein entscheidender Unterschied: Mit der historischen *kana*-Schreibung kann man die Aussprache einzelner Silben im Ungewissen belassen – eine große Erleichterung für japanischsprachige Autoren, die sich nicht mit der Lautqualität der Gedichte des Altertums befassen wollen. Bei der *rōmaji*-Schreibung muss man sich hingegen für eine Aussprache entscheiden (いにしへ kann für *inishihe*, *inishiwe*, *inishiye* oder *inishie* stehen), denn hier stehen Buchstaben für Laute, und so führt die Übernahme der *kana*-Orthographie in vielen Fällen zu falschen Lesungen. So muss man sich als Leser ständig vor Augen halten, dass wir es hier mit einer nochmaligen Übertragung einer pseudo-historischen Schrift zu tun haben. Die Probleme der japanischen Forschung werden damit perpetuiert.

8 Zwischendurch, und zwar in allen *Kojiki*-Zitaten, kommt eine weitere Umschrift zum Einsatz, die den Unterschied zwischen den *kō*- und *otsu*-Reihen der acht Vokale im Altertum markiert, mit dem Argument, dass “für eine allgemein an altjapanischen Texten interessierte Leserschaft der Anschluss [an Klaus Antonis *Kojiki*-Übersetzung oder an sonst übliche Transkriptionen des Altjapanischen?] gewahrt werden” soll. (I/55, Fußnote 106) Dies ist irritierend, denn wenn man die Unterscheidung der *kō*- und *otsu*-Reihen für das *Kojiki* für relevant hält, dann wundert es, dass sie für das *Man'yōshū* nicht gemacht wird.

Man könnte sich aber mit diesem Kompromiss durchaus abfinden, problematisch und dabei eigentlich redundant sind eher die Begründungen für das Verfahren: “Kulturell wie auch individuell erinnert werden die Gedichte seit der Heian-Zeit”, nicht wie der Verfasser schreibt (I/25), in der heutigen Aussprache, sondern höchstens in der jeweils zeitgenössischen. Dass sie umgekehrt durch die Sprachgeschichte hindurch in der heian-zeitlichen Lautung – und das würde nebenbei eine einheitliche Hochsprache durch die Jahrhunderte voraussetzen – “erinnert” würden, ist auch ein falscher Schluss. Solch eine Stabilität der japanischen Sprache wird uns nur durch die über Jahrhunderte unflexible japanische Rechtschreibung suggeriert. Von ehemals existierenden Aussprachevarianten zeugen die in historischen Quellen häufig wechselnden Schreibungen von Wörtern mit *h* im Inlaut: *uguwisu* (うぐみす) statt *uguhisu*, *inishiwe* (いにしゑ) statt *inishihe* (いにしへ), um nur Beispiele, die der Verfasser nennt, zu bringen. Dies sind Varianten in der Schreibung, die in der klassischen und mittelalterlichen Literatur üblich sind: Sie sind entstanden im Spannungsfeld einer traditionellen Schriftkonvention und vermutlich einer historisch und regional variablen Praxis der Aussprache, die uns heute nicht mehr geläufig ist.

Da der Sprachwandel vom Altertum bis zur Gegenwart ein wesentlich komplexerer Prozess war, als dass er sich in wenigen Sätzen zusammenfassen ließe, wäre es tatsächlich besser gewesen, die zaghaften Darstellungsversuche zu unterlassen und den interessierten Leser auf die Fachliteratur zu verweisen, wie der Verfasser auch vorschlägt. (I/26) Stattdessen geht er auf Details ein, und es häufen sich falsche Feststellungen, von denen nur einige wenige zitiert seien: So soll es der *kokugaku*-Gelehrte Keichū gewesen sein, der “für die *hiragana*-Verwendung bis circa um die Jahrtausendwende den Begriff *rekishiteki kanazukai* (historische *kana*-[Lautzeichen]-Verwendung) proklamierte” (I/26). Die Meinungen gehen zwar schon darüber auseinander, ob Keichū zurecht als *kokugaku*-Gelehrter zu bezeichnen sei, gänzlich falsch ist jedoch die Behauptung, er hätte den Begriff *rekishiteki kanazukai* geprägt, denn dies ist ein Ausdruck, den die moderne Forschung zur Beschreibung der von ihm vorgeschlagenen *kana*-Orthographie verwendet. Keichūs Anliegen war, Ordnung in die seit dem Altertum in Verfall geratene japanische Schreibung zu bringen, was er u.a. im *Wajishōranshō* 和字正濫鈔 (Exzerpte zur Berichtigung der Konfusion in der *kana*-Schreibung) anhand altjapanischer und frühmittel-japanischer Quellen unternahm. Seine Kritik richtete sich gegen die damals gebräuchliche *Teika kanazukai*, die auf das 13. Jahrhundert zurückging. Der moderne Begriff *rekishiteki kanazukai* bedeutet, dass die *Keichū kanazukai*

(ebenfalls ein moderner Terminus) eine historische Schreibung zu rekonstruieren versucht.⁹

Der zweite Band enthält eine ausführliche Einführung in die Zeichenverwendung. (II/61–93) Dabei wird vieles auf dem Niveau einführender Werke oder Lexikoneinträge dargestellt und hat keinen Bezug zur Erinnerungsdichtung. Der allzu verkürzten Darstellung ist es wohl geschuldet, dass im Zusammenhang mit der Schriftproblematik noch weitere fehlerhafte Aussagen auftauchen: So heißt es zum Beispiel im Zusammenhang mit den im Altertum nachgewiesenen acht Vokalen: “Motoori Norinaga stellte fest, dass in den alten Texten zwischen Notationen und Aussprachen unterschieden wurde, die in späteren Zeiten zusammenfielen, wie *e* und *ye* [...]. Er [=Hashimoto Shinichi] belegte die beiden Varianten mit 甲 *kō* (‘A’, ‘Alpha’ etc.) und 乙 *otsu* (‘B’, ‘Beta’ etc.) und kam so beispielsweise zu *ki-kō* und *ki-otsu*. Diese unterschiedlichen Aussprachen betreffen abgesehen von *e* und *ye* die ungetrübten Silben ... [hier folgt die Aufzählung der Silben].” (II/63). Dass unterschiedliche Notationen für unterschiedliche Laute stehen, ist eine Idee, die bereits die Forschung vor Motoori Norinaga motiviert haben mag. Es ist aber schlichtweg falsch, die Silben *e* / *ye* mit dem *kō*- und *otsu*-Phänomen in Zusammenhang zu bringen, denn es handelt sich dabei um eine phonetische Differenzierung zwischen den Reihen *a* und *ya*, die nicht die Qualität der Vokale betrifft. Die Unterscheidung von *e* / *ye* verliert sich erst im Laufe der Heian-Zeit, während die *kō*- und *otsu*-Verdopplung einzelner Silben bereits im späten Altjapanischen labil und spätestens mit dem Übergang zum Mitteljapanischen endgültig erledigt war. Diese Veränderungen belegen u.a. das seit dem 10. Jahrhundert gebräuchliche *Iroha-uta* und die darin aufgenommenen 47 Silben sowie das etwas früher zu datierende *Ametsuchi no kotoba*, das sowohl *e* als auch *ye* und damit 48 Silben enthält.

Einschränkende Zuschreibungen allgemein bekannter Tatsachen zu einzelnen Autoren lassen den Leser ebenfalls stutzen: “Osterkamp nennt diese [= zweisilbige] Phonogramme *nigoogana* 二合仮名”, heißt es an einer Stelle (II/65), wobei es sich hier um den etablierten japanischen Fachbegriff für das Phänomen handelt und keinen von Osterkamp erfundenen Terminus. Oder: Im Altjapanischen kamen “Lewin zufolge vermutlich acht Vokale” vor (I/26), ist sprachhistorisches Allgemeinwissen – mit dem im Folgenden auch so um-

9 In diesem Sinne kann auch das *Teika kanazukai* als eine historische *kana*-Verwendung bezeichnet werden, wie u.a. in Satō Kiyojis *Kokugogaku kenkyū jiten*, durchgesetzt hat sich der Terminus jedoch für die Keichūsche Version. SATO Kiyoji: *Kokugogaku kenkyū jiten*, Meiji Shoin 1977: 272.

gegangen wird –, das daher nicht eigens durch die Autorität Lewins bestätigt werden müsste. Das Wörtchen “vermutlich”, das nicht von Lewin übernommen ist, klingt distanzierend, als Leser fragt man sich, was gemeint sein könnte. Genauso verwundert es, wenn bei der Aufzählung der im Altjapanischen gebräuchlichen *kō*- und *otsu*-Silben auf Vovin (2009) verwiesen wird (“Vovin listet folgende Silben [...]”, II/Fußnote 113): Jedes Lexikon, Handbuch, sogar Wikipedia listet dieselben Silben, sie sind ja seit der Edo-Zeit unstrittig, wenn auch ihr Lautwert und Details ihrer Nutzung bis heute nicht ganz geklärt sind.

Bei einer Arbeit, die zahlreiche Gedichtübersetzungen enthält und sich in ihrer Argumentation auf diese bezieht, verdient die vom Autor gewählte Strategie der Übertragung besondere Aufmerksamkeit: Die Übersetzungen der Gedichte sind “Arbeitsübersetzungen”, sie halten sich an die japanische Reihenfolge der Syntagmen (Zeilen, Verse), versuchen, Verben mit Verben, Nomen mit Nomen usw. zu übertragen und dabei noch den Rhythmus von fünf und sieben Moren zu wahren. (I/23) Dass solche Übertragungen der “Ästhetik der Zielsprache” oftmals zuwiderlaufen, verwundert kaum, angesichts der hohen Ideale können aber auch die eigenen Ansprüche nicht eingelöst werden:

*miredo akanu / Yoshino no kaha no / toko-name no /
tayuru koto na-ku / mata kahei mi-mu*

Wie ich auch schau’, es wird mir nicht leid / Die Flüsse in Yoshino, die /
Glatten Steine am Ufer / Ohne Unterbrechungen / Möcht’ ich zurück und
schauen (zurückschauen; MYS 37) (I/135)

Man fragt sich natürlich, an wen der Verfasser sich eigentlich wendet, wen er sich als den idealen Leser seines Textes vorstellt. Für ein Publikum, das mit der vormodernen japanischen Sprache und Literatur vertraut ist, wäre diese “Wort für Wort-Übersetzung”, deren Bedeutung sich im Deutschen oft gar nicht erschließt, nicht nötig gewesen. Solche Leser hingegen, die sich über diesen Text der japanischen Dichtung nähern wollen, werden durch die sprachliche Anspruchslosigkeit der Gedichte und oftmals die Unverständlichkeit der deutschen Zeilen, die sich ja eigentlich nur mithilfe des japanischen Textes entschlüsseln lassen, abgeschreckt.¹⁰ Ein Verfahren, in dem Gedichte – falls und wo es denn tatsächlich darauf ankommt – in zwei Schritten übersetzt werden,

10 Es gibt noch eine Reihe von Beispielen für Übersetzungen, die nicht mehr zu verstehen sind und am Ende einfach komisch wirken: “Wie geht das wohl – / Das Vergessen, dieses Ding? / Nach meiner Frau / Die Sehnsucht nimmt stetig zu / Vergessen – nie und nimmer” (MYS 2597) (II/207); “Sagamune, die / Kleine Spitze nicht mehr zu sehen / Werd’ ihn vergessen / Den Namen meiner Frau rufend / Lass mich nicht laut weinen” (MYS 3362) (II/244).

wäre angemessener gewesen: eine Wort für Wort-Übertragung mit grammatischen Angaben, die in der Zielsprache gar nicht erst den Anspruch einer Übersetzung erhebt, und dazu eine solche, die die Poetizität des Materials zumindest ansatzweise zu vermitteln versucht.

Durch die mechanische Übersetzung Zeile für Zeile geraten zudem manche Bezüge durcheinander: “Im Herzen so traurig / In diesen Abendhimmel / Ruft eine *uguisu*” (II/114): *u-ra-ganashi* (Im Herzen so traurig) bezieht sich kaum auf die Nachtigall (wie sie hier vereinfacht bezeichnet werden soll), sondern auf das lyrische Ich (Yakamochi; MYS 4290). Im Deutschen kann man diese Zeilen aber nicht anders verstehen, als dass die Nachtigall traurig ist, denn ein anderes Subjekt findet sich nicht im Text.

“Meine Frau, ach / Scheint mich schmerzlich zu missen / Im Trinkwasser / Seh’ ich sogar ihr Antlitz / Ich vergesse bestimmt nichts” (MYS 4322): Auch hier kann sich die Schlussphrase *yonī wasurarezu* kaum auf irgendwelche Begebenheiten beziehen, sondern nur auf die Frau im Sinne von: “ich werde sie bestimmt nicht vergessen”. (II/199)

Irritierend ist die häufige wörtliche Übertragung des Wortes *mono* ins Deutsche: So ist von “Landschaftsding” für *keibutsu* 景物 (I/63) oder später auch *fūbutsu* (I/166) die Rede, *kisetsu no keibutsu* 季節の景物 wird mit “jahreszeitliches Landschaftsding” übersetzt (I/209), aber auch in den Gedichten taucht es mehrmals auf: “Dieses Ding, das Sehnsucht heißt, kann man nicht vergessen” (MYS 2622) für *kohi to ifu mono* (I/268, auch 418), “Das Vergessen, dieses Ding?” (MYS 2597) für *wasururu mono so* (I/207).

Als Leser ärgert man sich auch über Zuschreibungen, die Autoren in einem falschen Licht erscheinen lassen: So wird Thomas LaMarre als Referenz für den Begriff *kokufū ankoku jidai*, einen seit etwa den 1930er Jahren gebräuchlichen ideologischen Terminus für die Zeit vor der Kompilation des *Kokin wakashū* (ab 905) erwähnt, der seit den 1970er Jahren auch in Japan heftig kritisiert und inzwischen auch aus Schulbüchern getilgt wurde. (II/27) LaMarre schreibt an der zitierten Stelle jedoch völlig korrekt und im Einklang mit der einschlägigen japanischen Fachliteratur: “At one time it was common to construe the Chinese poetic anthologies of the early ninth century in the terms of a ‘dark age of native styles’ in which the advent of Chinese characters cast shadows on the radiance of native song.” (LAMARRE 2000: 15)¹¹ Es ist also

11 Sehr aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist zum Beispiel die äußerst kritische Publikation des Historikers Kimura Shigemitsu, der daran beteiligt war, diesen Begriff aus Schulbüchern zu verbannen: KIMURA Shigemitsu: “*Kokufū bunka*” no jidai, Aoki Shoten 1997.

irreführend, wenn der Verfasser die Erkenntnis, dass dieser Begriff, gelinde gesagt, vielleicht nicht ganz zutreffend sein könnte, für sich reklamiert: “Übersehen werden dabei allerdings ganz wesentliche Aspekte...” (II/27)¹²

Eine Fehldeutung liegt bei der Erklärung des Ausdrucks *kibutsu chinshi* 寄物陳思¹³ vor: *mono ni yosete omohi wo noboru* [sic] (falsch für *nobu* [schriftsprachlich] oder *noboru* [modern]) wird übersetzt mit “sich den Dingen nähern und seine Gedanken, Gefühle, Erinnerungen etc. äußern” (I/234). Dies ist ein Missverständnis, denn *yosu* heißt in diesem Zusammenhang nicht “sich nähern”¹⁴, sondern dass die Gedanken, Gefühle anhand eines Gegenstandes erläutert werden, es wird also im Sinne von “sich anlehnen an, verlassen auf” (*yosu*, transitiv) verwendet, wobei in unserem Zusammenhang der Gegenstand (*mono*) eine Landschaft oder ein Landschaftselement sein kann. Dies bezieht sich ebenso auf die Formel “*xy o yo suru*” [sic] (寄何; ‘sich xy nähern’)” (I/239). Richtig heißt die Formel bei den zitierten Gedichten “*xy ni yosu*” und bedeutet, dass an einem Gegenstand eine Emotion verdeutlicht wird.¹⁵

Wie in jeder Veröffentlichung finden sich auch in dieser Fehler, die durch genauere Korrekturlektüre zu vermeiden gewesen wären. Eine Reihe von verdrehten Silben erschwerte das Verständnis: え万(う)ふしふ statt 万えう(ふ)しふ (II/14), う思 (II/258), ふ賞 und する賞美 (II/297). Etablierte Fachtermini wie “kaiserlicher Erlass” für *senmyō* werden durch Begriffe eigener Prägung ersetzt: “Tennō-Befehl-Stil” für *senmyō-tai* (II/57), “oberes Altertum” für *jōdai* (II/63). Die Überführung des Substantivs Altertum in das Adjektiv altertümlich ergibt auch einen anderen Sinn, als an vielen Stellen intendiert: Während das Altertum eine historische Epoche bezeichnet, steht altertümlich für antik, klassisch, archaisch, aus einer früheren Zeit und wird im Deutschen häufig im

12 Dass der Terminus in populär(wissenschaftlich)en Veröffentlichungen auftaucht, wie z.B. im ebenfalls als Referenz bemühten AMAGASAKI (1994) oder in der online-Ausgabe der *Sankei Nyūsu Wesuto* (II/87), in dem der Leiter des “Instituts für ausgegrabene Kulturgüter” zitiert wird, zeigt nur die Langlebigkeit solcher ideologisch aufgeladener Termini in Japan. Solche Texte sind aber als wissenschaftliche Referenzen unbrauchbar. AMAGASAKI Akira: *Nihon no retorikku*, Chikuma Shobō 1994.

13 Dieser Terminus wird wahlweise übersetzt mit Emblem-Dichtung oder Emblem-Symbol, was das Verständnis der rhetorischen Figur nicht gerade erleichtert.

14 Diese Bedeutung hätte nur das intransitive vierstufige Verb *yosu*, dessen Verwendung auf das Altjapanische beschränkt ist.

15 In Band II wird die richtige Erklärung von Oscar Benl als “Gedichte, bei denen das Gefühl unter Zuhilfenahme sichtbarer Objekte geschildert wird” in einer Fußnote zitiert, warum diese Auslegung verworfen wurde, wird aber nicht weiter kommentiert. (II/Fußnote 52)

pejorativen Sinne von veraltet eingesetzt. *Kodai kayō* sollte daher nicht mit “altertümliches Volkslied” übersetzt werden. (I/49 und passim) Es hinterlässt ebenfalls keinen guten Eindruck, dass Karl Florenz im Literaturverzeichnis als Konrad Florenz auftaucht (II/448) und Oscar Benl als Oskar (II/445 und passim)¹⁶. Ogawa Yasuhikos Buchtitel *Man'yōshū – kakusareta rekishi no messēji* wäre mit “Die versteckte historische Botschaft” treffender übersetzt gewesen als mit “Die Botschaft der versteckten Geschichte” (II/463), *Kodai Nihon moji no kita michi (kodai Chūgoku, Chōsen kara rettō e)* eher mit “Der Weg der japanischen Schriftzeichen im Altertum: Vom China und Korea des Altertums bis zur Inselkette” anstatt mit “Der Weg, den die Schriftzeichen im japanischen Altertum kamen” (II/445). Die inkonsequente Umschrift japanischer Werktitel im Literaturverzeichnis, hier beliebig herausgegriffen: *Man'yō Keibutsuron*, *Kodai Kayōron*, *Kodai kayō no sekai* (II/472), *Ōchō-go Jiten*, *Ocho-go Jiten* [sic], *Koten kisogo jiten* (II/477) usw., macht einen unordentlichen Eindruck.

Alles in allem ist dem Verfasser hoch anzurechnen, dass er großen Teilen der japanischen *Man'yōshū*-Forschung im deutschsprachigen Kontext zur Sichtbarkeit verhilft und die immense Arbeit, die in Japan seit Jahrhunderten in die Textexegese und Werkinterpretation gesteckt wurde und wird, ausführlich würdigt. Dieses umfangreiche Werk leistet einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der frühen Dichtung Japans, indem es neben der ausführlichen Darstellung der Erinnerungsdichtung im *Man'yōshū* unser Augenmerk auf einen in der Moderne in den Hintergrund gedrängten Aspekt, auf die Materialität der Dichtung lenkt und eine größere Aufmerksamkeit bei der Analyse von Dichtung für das Notationssystem einfordert. Dass Dichtung mehr ist als der mitgeteilte Inhalt und dass sich das Spiel mit der Sprache in der Dichtung neben der klanglichen Ebene auch auf die Schrift erstreckt, ist zwar keine neue Erkenntnis, diesen Aspekt in Bezug auf das Motiv der Erinnerung im *Man'yōshū* detailliert ausgearbeitet zu haben, ist aber das Verdienst der hier besprochenen Monographie.

16 Wenngleich es Belege dafür gibt, dass sich Benl auch Oskar geschrieben hat, nicht aber in der erwähnten Publikation.